



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Folklorystyczna uroczystość, czyli o pewnym kognitywnym mechanizmie budowania potęgi historycznego chłopca

Author: Jan Kajfosz

Citation style: Kajfosz Jan. (2015). Folklorystyczna uroczystość, czyli o pewnym kognitywnym mechanizmie budowania potęgi historycznego chłopca. W: J. Barański, M. Golonka-Czajkowska, A. Niedźwiedź (red.), "W krainie metarefleksji : księga poświęcona profesorowi Czesławowi Rybotyckiemu" (S. 250-261). Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Folklorystyczna uroczystość, czyli o pewnym kognitywnym mechanizmie budowania potęgi historycznego chłopca

Zasadniczą kwestię, którą chciałbym rozpatrzyć w niniejszym przyczynku, można by sprowadzić do pytania, jak to się dzieje, że z różnego rodzaju rywalizacji między reprezentacjami przeszłości w dyskursach potocznych wychodzą zwycięsko najczęściej takie, których odtwarzanie wpisuje się w kolektywne rytuały wyzwalaające w ich uczestnikach doznanie estetyczne, za którego szczególny przypadek uważać można doznanie *sacrum*¹. Punktem wyjścia niech będzie teza, że „kultura popularna, nie tylko w Polsce, karmi się sensualistycznym sposobem percepcji rzeczywistości, który zawiera w sobie mechanizm brania reprezentacji za samą rzeczywistość”².

Odnosząc się do przytoczonych słów, chciałbym zapytać, na podstawie jakich kognitywnych mechanizmów wyidealizowane obrazy przeszłości, które prezentują się uczestnikom folklorystycznego performansu, mogą być odbierane jako sama, bezpośrednio dostępna, niezapośredniczona przeszłość? Interesuje mnie sytuacja, w której świat przedstawiony, prezentujący się poprzez folklorystyczny spektakl, przekształca się w percepcji jego uczestnika w wierną reprezentację przeszłości bądź w niezapośredniczoną przeszłość jako taką. Dlaczego reprezentacje historycznych chłopów (polskich i nie tylko), modelowane na potrzeby współczesnego człowieka szukającego w miarę trwałych punktów oparcia w powiększającym się i na bieżąco przebudowywanym supermarkecie wzorów życia, nie zawsze korespondują z relacjami etnograficznymi *sensu stricto*? Dlaczego modele chłopca, tworzone w ramach etnografii rozumiejącej, hermeneutycznej, refleksyjnej (którą śmiało nazwać można antropologią, bez narażania się na zarzut, że w celach PR-owskich czy marketingowych sprzedajemy starą rzeczywistość opatrzo-

¹ Owa teza nie stoi w zasadniczej sprzeczności z propozycjami Rudolfa Otto, który zarówno w odniesieniu do przeżycia estetycznego, jak i religijnego mówi o stanie emocjonalnym, jako że doświadczenie *sacrum* może się przekładać na takie stany ducha jak *odurzenie* czy *upojenie* (Rausch), *zachwyt* (Verzückung), *ekstaza*; R. Otto, *Das Heilige*, Breslau 1920, s. 14.

² C. Robotycki, *Spółczesność a współczesny regionalizm i tożsamość lokalna*, „Zeszyty Etnologii Wrocławskiej” 2012, nr 2(17), s. 31.

ną nowymi, modnymi etykietkami), przegrywają w konkurencji z modelami chłopą będącymi nierzadko wyrazem pseudorekonstrukcyjnego kiczu? Dlaczego pod względem wpływu na wiedzę potoczną etnografowie, dążący do sumiennego, jak najbardziej pełnego, krytycznego i refleksyjnego relacjonowania historycznych zjawisk kulturowych, z tak wielkim trudem konkurują z miłośnikami eklektycznych i tendencyjnych obrazów kultury ludowej?

Podobne pytania nabierają aktualności choćby w sytuacji przystąpienia Polski do Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, gdy – być może – ważą się losy misji społecznej polskiej etnografii. Nie wiadomo bowiem jak na razie, czy wdrażanie w życie danej Konwencji przełoży się bardziej na popularyzację wiedzy etnograficznej (która z definicji zaprasza odbiorcę do refleksji nad społeczno-kulturowymi uwarunkowaniami człowieka bądź nad zmiennością wzorów kultury i towarzyszących im obrazów świata), czy też stanie się raczej pretekstem do budowania swoistych wiosek potiomkinowskich produkujących resentymenty³ i leczących je zarazem. Nieprzejrzystość tekstu Konwencji nie pozwala jak na razie przekonująco ustalić, co i w jaki sposób ma być objęte „ochroną”. Zasadniczy kłopot z wdrażaniem tekstu Konwencji w życie wynika z różnicy między ustaleniami, będącymi efektem hermeneutycznego wysiłku⁴ skierowanego na praktyki kulturowe, a ustaleniami, które stanowią efekt spontanicznego doznania estetycznego związanego z owymi praktykami.

Problem można by wstępnie zademonstrować na pokrewnym folklorystomowi „odtwórstwie historycznym”, którego istotę stanowi percepcyjna nierozróżnialność zdarzeń i ich reprezentacji. Co najmniej niektóre (re)konstrukcje przeszłości, dokonywane w celach estetyczno-ludycznych, mogą być społecznie zwodnicze wówczas, gdy zaczynają produkować eksplicitną i implicytną („milczącą”) wiedzę o świecie; wówczas, gdy np. piękno aktualnej reprezentacji byłej wojny czy bitwy zaczyna określać sposób, w jaki uczestnicy performansu zaczynają myśleć o tejże wojnie czy bitwie. Stąd np. głosy uzasadnionej krytyki, które w październiku 2013 roku towarzyszyły rekonstrukcji bitwy narodów pod Lipskiem, odtworzonej w jej dwusetną rocznicę⁵. Mimo że organizatorzy przewidzieli projekty towarzyszące (dyskusje i wystawy)⁶, które zasadniczo podważały piękno samej bitwy, nie mogły one zainteresować większości z rzeszy widzów, która liczyła sobie mniej więcej 35 000 dusz (ok. 6000 „żołnierzy” z 26 krajów). Nie do każdego mo-

³ „Resentyment współokreśla do pewnego stopnia psychiczny typ romantyka, przynajmniej w tym sensie, że tęsknota romantyka za jakąkolwiek krainą historycznej przeszłości (za Helladą, za średniowieczem itd.) nie na tym przede wszystkim polega, że swoiste wartości i dobra owej epoki są dla podmiotu szczególnie atrakcyjne, lecz na wewnętrznej ucieczce przed własną epoką, a intencją wszelkiej pochwały i gloryfikacji »przeszłości« jest zawsze zdeprecjonowanie czasów własnych i otaczającej podmiot rzeczywistości” (M. Scheler, *Resentyment a moralność*, tłum. J. Garewicz, Warszawa 1997, s. 67).

⁴ Zob. P. Kowalski, *O jednorożcu, wieczerniku i innych motywach mniej lub bardziej ważnych*, Kraków 2007, s. 7–42.

⁵ Zob. <http://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2013-10/voelkerschlacht-reenactment-leipzig> (17.10.2013).

⁶ Zob. <http://www.voelkerschlacht-jubilaem.de/> (17.10.2013).

gła dotrzeć informacja, że zaplanowanej ze wszystkimi szczegółami bitwie brak autentyczności co najmniej pod tym względem, iż nie ma w niej ciał rozerwanych na strzępy, krzyczących z bólu rannych, smrodu, brudu, oznak tyfusu, świerzbu, syfilisu itp. A nawet jeśli taka informacja do kogoś faktycznie dotarła, mogła zostać od razu wyparta, by niepotrzebnie nie zakłócać niepowtarzalnych, autentycznych doznań związanych z „bitwą”. Hermeneutyczny dystans w podobnych sytuacjach jest wręcz niepożądany, jako że w tym przypadku właśnie na iluzji autentyku opiera się istota przeżycia estetycznego widza, który chce być prowadzony własnymi zmysłami. Gdyby podobna „bitwa” nie była „oparta na prawdziwych zdarzeniach”, mało tego, gdyby w bezpośrednim sensualnym przeżyciu nie była „prawdziwym zdarzeniem”, straciłaby zasadniczą część swej sugestyjności, część swego uroku⁷.

Wróćmy do folklorystycznego performansu. Podobnie jak przedstawienie teatralne, filmowe bądź misterium (np. wielkopiątkowe), jest to rodzaj *uroczystości*, która słowotwórczo i etymologicznie łączy się z *zauroczeniem* czy wręcz *urokiem*, i to w sensie nie tylko przenośnym, lecz także dosłownym. Zauroczenie to przecież stan psychosomatyczny, m.in. stan zmienionej świadomości, w jakimś stopniu psychodeliczny. Prototypowym przykładem może być świadomość człowieka zakochanego, porażonego (sparaliżowanego) uczuciem i pożądaniem, które zmienia jego umysł, prowadzi do swoistego „pomieszania zmysłów”. Podobne stany zauroczenia były i są zresztą celem praktyk magii miłosnej. Wpisujące się w nią działania każą podobno ofierze – na czas trwania uroku – doznawać świat inaczej, niż doznawała go wcześniej, i myśleć o nim w inny sposób niż przedtem. Nawet jeśli interpretacja współczesnych zjawisk na podstawie etymologicznej analizy oddających je słów bywa czasem zwodnicza, w przypadku określenia *uroczystość* prowadzi najwyraźniej we właściwym kierunku.

Uroczystość może wprawiać swych uczestników w stan swoistego transu⁸, co czyni wyrazistszym paradoks obserwacji uczestniczącej, jako że nie da się w tym samym momencie uczestniczyć i obserwować: jeśli autentycznie uczestniczymy (pozwalamy się „ponieść” sytuacji), nie obserwujemy, a jeśli obserwujemy, nie uczestniczymy. W tym rozumieniu obserwację uczestniczącą można ujmować jako naprzemiennność dwóch modelowych stanów antropologa: uczestniczenia – gdy angażuje się we wspólnotowe konstruowanie świata przedstawionego (pozwala się „pochłonąć” przez swoje otoczenie) – oraz obserwacji, gdy z kolei reflektuje i analizuje swe wcześniejsze stany umysłu. Między obiema fazami utraty i uzyskiwania jedności z otoczeniem (refleksja to utrata owej jedności, a zaangażowanie w kolektywną praktykę to z kolei jej ponowne uzyskanie) musi istnieć jakieś powiązanie, co znaczy, że antropolog, który obserwuje jakikolwiek spektakl społeczny

⁷ Zob. J. Kajfosz, *Miejsce folkloru w konstruowaniu współczesnego świata*, „Kultura Popularna” 2012, nr 3(33), s. 52–54.

⁸ G. Le Bon, *Psychologia tłumu*. Studium powszechnego umysłu, tłum. C. Matkowski, Gliwice 2012, s. 26–27, 35.

i uczestniczy w nim zarazem, musi być, niczym aktor, „do połowy zatopiony w roli, a do połowy poza nią”⁹.

W przypadku obserwacji uczestniczącej, związanej z folklorystycznym performansem (uprawiałem ją długookresowo, m.in. podczas kilku roczników Tygodnia Kultury Beskidzkiej w Wiśle i Jabłonkowie), badacz musi być w stanie poddać się estetycznym doznaniom pozwalającym mu „zatopić się” w ludzie, a za jego pośrednictwem być może także w *narodzie*, jednak tylko na tyle, by można było się w porę „wynurzyć”, co jest warunkiem opisanego własnego zmienionego stanu świadomości, własnej podróży w mityczną przeszłość. Między umiejętnością wchodzenia w stan percepcji magiczno-mitycznej (o czym dalej) a wychodzenia z niego nie ma raczej symetrii, jako że dzięki doznaniu estetycznemu związanemu z folklorystycznym performansem „wchodzić” zawsze łatwiej, a „wychodzić” trudniej. Gdyby było inaczej, badaczowi nigdy nie zagrażałby błąd projektowania swych estetycznych doznań (pozyskiwanych w trakcie folklorystycznych performansów) we własne narracje (relacje) etnograficzne. Nigdy nie zagrażałoby mu traktowanie doświadczonej w ten sposób „przeszłości” (mitycznej *Jedni*, która pozbawiona jest wszelkiej heterogeniczności i dyskontynuacji) jako przeszłości samej w sobie (*an sich*), stającej się prostym wzorem do naśladowania, utracionym ideałem, z którym współczesność nie wytrzymuje żadnego porównania. Być miłośnikiem scenicznych reprezentacji historycznego folkloru nie wystarcza, by tworzyć w miarę wiarygodne etnograficzne relacje tego typu zdarzeń; z drugiej strony niezdolność do popadnięcia w swoisty „trans” towarzyszący folklorystycznemu performansowi tak samo nie pozwala opisać, co się podczas niego dzieje.

Gdyby na przykład Roland Barthes nie potrafił poddać się intensywnemu estetycznemu i religijnemu przeżyciu masowej ewangelizacji, zapewne nie mógłby powstać jego tekst *Billy Graham na stadionie zimowym*, w którym tłumaczy, jak to się dzieje, że całkiem przyziemne komunikaty (tautologie typu *Bóg jest Bogiem*) zostają odczytane jako głęboki przekaz natchnionego proroka¹⁰. Warunkiem podobnego odczytania jest tu estetyczne uniesienie odbiorcy, będące produktem zbiorowego spektaklu o określonej strukturze, na którą składa się wypełnione pieśniami i modlitwami oczekiwanie, sugestywne wyczyny aktorskie itp. Bez tych elementów słowa ewangelizatora mogłyby zostać przez odbiorcę uznane za niespecjalnie ciekawe. Byłoby nieporozumieniem odbierać Barthes’owską analizę stadionowego spektaklu wartościująco (jako „krytykę”), a nie rozumiejąco, jako że właśnie w zrozumieniu sytuacji nadawczo-odbiorczej tkwi cała istota rzeczy.

Niezależnie od typologii mediów zaproponowanych przez Marshalla McLuhana, chciałbym rozróżniać „gorącą” i „zimną” sytuację percepcji, zakładając między nimi stany czy strefy przejściowe. „Gorące” łączyłoby się tutaj z sensualnością związaną ze specyficznym estetycznym pobudzeniem w ramach kolektywnego rytuału bądź kolektywnie podejmowanego spek-

⁹ E.M. Bruner, *Przeżycie i jego ekspresje* [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, tłum. E. Klekot, A. Szurek, Kraków 2011, s. 38.

¹⁰ R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 132–135.

taklu, „zimne” zaś – z refleksyjnością i krytyczno-analitycznym dystansem wobec postrzeganych treści, co możliwe jest dzięki swoistemu osamotnieniu czy opieraniu się podobnemu estetycznemu pobudzeniu wynikającemu ze współuczestnictwa w kolektywnie podejmowanym działaniu. „Gorące” wiązałoby się z zaangażowaniem we wspólne działanie, „zimne” zaś – z zaangażowaniem, które ma na celu swoiste wyłamanie się ze wspólnego działania – lecz nie w sensie fizycznym (być nieobecnym), tylko w sensie mentalnym (być nieobecnym duchem w rozumieniu kierowania uwagi na inne płaszczyzny znaczeniowe postrzeganych zjawisk niż te, które w perceptualnym współuczestnictwie same się nasuwają).

Wracając do analizowanego przez R. Barthes'a wydarzenia religijnego, warunkiem odczytania ewangelicznego przekazu jako słów proroka jest sytuacja „gorącego” odbioru. Doznanie estetyczne, które przenika tu wszelkie postrzegane treści, jest formą swoistego rozproszenia uwagi ułatwiającego sugestii¹¹. „Zimna” recepcja, która zakłada obszerniejszy interpretacyjny wkład i wymaga większego spokoju pozwalającego na skupienie, może zaś prowadzić do uznania przekazu za poniekąd płytki i niespecjalnie ciekawy. W ramach percepcji „gorącej” – jak zaznaczono – formalnie ten sam przekaz może zawierać głęboki, frapujący sens, kiedy to w szybkim przepływie wrażeń będzie metonimicznie (albo też indeksykalnie – odwołując się do typologii znaków Charlesa S. Peirce'a) „przylegał” do wszystkiego, co mu towarzyszy (do pieśni, modlitw itp.), zapożyczając od wszelkich zjawisk towarzyszących właściwy sens.

Zarówno w związku z relacjonowaną przez R. Barthes'a ewangelizacją na stadionie, jak i folklorystycznym performansem, można mówić odnośnie do jego uczestnika o zauroczeniu, transie, uniesieniu czy swoistym „pomieszaniu zmysłów”. Zmieniony stan świadomości przekłada się tutaj na percepcję magiczno-mityczną, która w spontanicznym doświadczeniu – nie w jego retrospektywnej, refleksyjnej analizie – odznacza się czymś, co inspirując się terminologią Luciena Lévy'ego-Bruhla, można by nazwać *partycypacją mityczną*, i to wbrew temu, że autor tego określenia zarezerwował je tylko dla czynności umysłowych społeczeństw pierwotnych. Chodzi mi o swoistą nierozróżnialność zjawisk¹², które są do siebie pod jakimś względem podobne i które do siebie przylegają. Mówiąc inaczej: interesuje mnie typ spontanicznej i estetycznej percepcji, w ramach której wszystkie zjawiska, które łączone są przez związek ikoniczności (podobieństwa) bądź indeksykalności (przyległości w rozumieniu czasowym lub przestrzennym), albo ikoniczności i indeksykalności jednocześnie, zaczynają się ze sobą utożsamiać pod względem wartości, znaczenia czy modalności – w tym sensie, że wszystkiemu przysługuje status naocznej prawdy¹³.

¹¹ Zob. N. Chomsky, *Media Control. The Spectacular Achievements of Propaganda*, New York 1997, s. 22–23.

¹² G. Le Bon, *Psychologia tłumów...*, s. 42; J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Kraków 2000, s. 39–40 i in.

¹³ J.W. Fernandez, *Wypiód za pomocą obrazów a doświadczenie powrotu do całości [w:]* *Antropologia doświadczenia*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, tłum. E. Klekot, A. Szurek, Kraków

Sytuacja „gorącego” odbioru umożliwia, by w ramach doznań uczestnika przyległości odpowiednio transformowały się w podobieństwa: ewangeliczny przekaz stanie się równie piękny i głęboki jak kontekst, w którym się pojawia. W tym rozumieniu będzie partycypował w swym kontekście, na który składają się kolektywne uniesienie czy estetyczne doznania towarzyszące wspólnemu śpiewaniu, odsłuchiowaniu pieśni religijnych, spotkaniu z pojawiającymi się tutaj artystami itp. Widz będzie mistycznie partycypował w tym, co widzi i słyszy, a także wszelkie zjawiska będą – w jego percepcji – mistycznie partycypowały w sobie, chociażby pod względem podzielanych razem treści aksjologicznych. Wówczas w odczytaniu każdego zaangażowanego uczestnika spektaklu wszystkie elementy staną się równie wartościowe i piękne, bo wartością i pięknem będą się – w jego sensualnym odbiorze – „nawzajem zarażały” i co najważniejsze – wzajemnie legitymizowały. W ten właśnie sposób wyobrażam sobie mityczną *Jednię*, której współczesny człowiek – w większym lub mniejszym stopniu – może doświadczyć nie tylko podczas relacjonowanego przez R. Barthes’a seansu religijnego, ale też podczas każdego seansu parareligijnego (podczas każdej świeckiej uroczystości, której uczestnicy autentycznie są w nią zaangażowani). Przykładem może być choćby uroczystość uniwersytecka, zdominowana przez piękno starożytnych hymnów (*Gaudeamus igitur*, *Gaude Mater Polonia* itp.) i równie „starożytnych” tog, które nadają sens padającym łacińskim słowom w wygłaszanych przemówieniach i studenckich przysięgach¹⁴. Słowom, które w ten sposób stają się hierofanią, głosem samego *sacrum*, doskonale rozumiałym także dla tych – a może zwłaszcza dla tych – którzy nie znają łaciny¹⁵.

Podobna sytuacja różnorakich „milczących” legitymizacji, opierających się na synkretycznym łączeniu wszystkiego ze wszystkim (w tym sensie, że wszelkie zjawiska w percepcji uczestnika partycypują w *prawdzie, pięknie i dobru*), ma miejsce także podczas folklorystycznego performansu, gdzie estetyczne piękno legitymizuje przywoływane obrazy przeszłości, każąc nam wierzyć, że oto przed naszym wzrokiem roztacza się świat naszych przodków jako taki. W ten sposób naśladujące (tj. muzyka, śpiewy i tańce) może być odbierane jako bezpośrednie odzwierciedlenie nieistniejącego już naśladowanego (tj. przeszłości) bądź też jako bezpośrednia obecność naśladowanego w tym rozumieniu, że w trakcie podobnego seansu widz w swych doznaniach faktycznie przenosi się w przeszłość, nawet jeśli „fizycznie” nadal pozostaje na swoim miejscu. O tym, czy znaczące (folklorystyczny performans) zespoli się z jego domniemanym znaczącym (z mityczną przeszłością) w percepcyjną *Jednię*, decyduje sytuacja odbioru:

2011, s. 171–199; J. Kajfosz, *Magic in the social construction of the past. The case of Teschen Silesia*, „Polish Sociological Review” 2013, nr 3(183), s. 351–367.

¹⁴ W Czechach i na Słowacji w uniwersyteckim obrzędzie przejścia polegającym na nadaniu tytułu magistra czy stopnia doktora faza włączenia (faza postliminalna czy integracji) zaczyna się w chwili, kiedy neofit dotyka drżącymi palcami hierofanicznego berła uniwersyteckiego i wypowiada łacińską przysięgę-zaklęcie *spondeo ac polliceor*.

¹⁵ Zob. A. Piatigorski, J. Lotman, *Tekst i funkcja* [w:] *Semiotyka dziejów Rosji*, red. i tłum. B. Żyłko, Łódź 1993, s. 100–113.

Symbol nie jest jednak rzeczą czy przedmiotem, a przynajmniej nie jest nim przede wszystkim. Zamiast mówić o takim czy innym symbolu, powinno się mówić o zdarzeniu symbolicznym. (...) Wymiary symbolu to właśnie *warunki*, dzięki którym takie wydarzenie może nastąpić, a mianowicie równoczesne zaistnienie obydwu części, zespolenie tego, co było uprzednio rozdzielone¹⁶.

Warunkiem zrozumienia i zinterpretowania istoty folklorystycznej uroczystości w kategoriach *emic* musi być choć częściowe zanurzenie się w konfiguracji *ilinx-mimicry* (według typologizacji Rogera Caillois)¹⁷, co można rozumieć jako poddanie się określonemu „oszołomieniu”, w ramach którego naśladowanie tańców, śpiewów czy ubrań historycznej kultury ludowej (*mimicry*) przekształca się w istnie magiczne zespolenie reprezentującego performansu i reprezentowanej przeszłości. To zaś warunek odbycia – w naszym autentycznym chwilowym doznaniu (*Erlebnis*) – podróży do świata naszych przodków. W tym rozumieniu warunkiem analizy tego, co dzieje się na festiwalu folklorystycznym, jest zdolność antropologa do „roztąnczenia się” (*ilinx*) – w sensie fizycznym bądź tylko pośrednio, poprzez utożsamienie się z performerami, podobnie jak widz utożsamia się z bohaterem w oglądanym właśnie przedstawieniu teatralnym bądź w filmie: nie z aktorem, tylko z postacią, którą aktor odgrywa. Bez choćby chwilowego zawieszenia analitycznego rozumu antropologowi najwyraźniej zabrakłoby materiału do refleksji (z definicji czynności retrospektywno-introspektywnej), do której przechodzi po tym, jak „dojdzie do siebie”, ocknie się z transu, który wcześniej pozwolił mu przenieść się do krainy mitycznej.

Nie wyobrażam sobie antropologa badającego imprezę folklorystyczną, który od początku do końca uporczywie opierałby się mocy kolektywnie produkowanego zauroczenia. Sądzę, że nieodzownym elementem warsztatu antropologa, zajmującego się podobnym spektaklem, jest po pierwsze swoista transwersalność jego rozumu¹⁸, a być może w ogóle transwersalność jego percepcji, sprowadzająca się w tym przypadku do tego, że potrafi „przełączać” się z myślenia i widzenia magiczno-mitycznego (synkretycznego), sprowadzającego się do doświadczeniowego utożsamiania rzeczy podobnych i przylegających do siebie (połączonych relacjami ikonicznymi i indeksykalnymi), na myślenie analityczne, poszukujące różnic w doznawanych treściach. Drugim ważnym elementem jest refleksyjna świadomość podobnej transwersalności i chociaż częściowa nad nią kontrola. Mówiąc inaczej: podobna transwersalność polegałaby na biegłym poruszaniu się badacza „tam i z powrotem” po osi wyznaczonej przez dwa bieguny: „refleksyjne” – „spontaniczne”, gdzie pierwszy biegun będzie się wiązał z umiejętnością hermeneutycznego dystansu i myśleniem analitycznym, drugi z podatnością na bezpośrednie doznawanie estetyczne i myśleniem syntetycznym i synkretycznym. Na podobnej osi pierwszemu biegunowi odpowiadałoby „zimne”,

¹⁶ E. Trias, *Myślenie o religii. Symbol i sacrum* [w:] *Religia*, red. J. Derrida, G. Vattimo et al., tłum. M. Kowalska, Warszawa 1999, s. 132.

¹⁷ R. Caillois, *Żywioł i ład*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973, s. 378–383.

¹⁸ Zob. W. Welsch, *Nasze postmoderni moderna*, tłum. I. Ozarćuk, M. Petříček, Praha 1994, s. 135–159.

drugiemu zaś „gorące”. Nie będzie w związku z tym od rzeczy, jeśli nazwiemy folklorystyczny performans specyficznym rodzajem *infotainmentu* czy nawet *histotainmentu*, jako że zabawa i estetyczne doznania są tutaj pryzmatem komunikowania przeszłości, rzutując na jej kreowany obraz.

Przyjmuję, że tylko ten badacz, który potrafi poddać się „gorącemu medium” komunikowania przeszłości, jakim jest folklorystyczny performans, kto potrafi zmysłowo „zanurzyć się” w pięknie i micie, może dostrzec ciekawą, wprost proporcjonalną zależność: im więcej stylizacji w folklorystycznym performansie, tym więcej doznania estetycznego (piękna), a im więcej doznania estetycznego, tym odtwarzana na scenie przeszłość jest wiarygodniejsza, jako że legitymizowana jest przede wszystkim swym pięknem. Inaczej: im bardziej performans jest stylizowany na estetyczne potrzeby uczestnika – im bardziej odchodzi od swych wzorów osadzonych w określonej sytuacji historycznej (wzorów rekonstruowanych przez etnografów), dostosowując się w ten sposób do aktualnych estetycznych zapotrzebowań widowni, tym większe ma szanse na to, że zostanie przez nią sensualnie odebrany jako „autentyczny”, bez względu na to, co twierdzą etnografowie. (Zdarzają się ponadto etnografowie oportunistyczni, chętnie wsłuchujący się w potrzeby widowni miłującej taki „prawdziwy folklor”, który odpowiada jej gustom).

Występ zespołu folklorystycznego można by wręcz rozumieć, inspirując się przywoływanym wyżej tekstem R. Barthes’a, jako występ zbiorowego iluzjonisty, a być może też hipnotyzera pełniącego swe społeczne funkcje, do których należy m.in. legitymizacja pożądaných przez zbiorowość obrazów przeszłości.

Wszystkie skonstruowane kultury wymagają, by w nie wierzyć – ich uczestnicy muszą ufać w ich autentyczność – i jest to jeden z powodów odgrywania kultur. Nie wystarczy potwierdzenie statusu – wszystko musi być odegrane. Tylko odgrywane opowieści zyskują moc przekształcania¹⁹.

Interesuje mnie w związku z tym, na jakich warunkach czy w jakich okolicznościach odgrywane opowieści uzyskują moc przekształcania się w autentyczną „przeszłość” w doznaniach swego odbiorcy. Pytaniom, co dzieje się na scenie, a zwłaszcza co dzieje się poza nią, powinno też towarzyszyć pytanie, co dzieje się ze mną jako z uczestnikiem performansu.

Kluczem do zrozumienia kognitywnych procesów, stojących u podstaw legitymizowania obrazów przeszłości reprezentowanych na scenie (biorąc za punkt odniesienia świadomość zarówno widza, jak i wykonawcy), jest transfer emocji (transfer treści aksjologicznych towarzyszący artystycznemu performansowi) na wszelkie treści denotacyjne. Chodzi o swoisty aksjologiczny ślad, pozostający po wcześniejszym doznaniu, który zaważy na tym, jak odebrane zostanie wszystko, co pojawi się bezpośrednio po owym doznaniu. Na tej zasadzie doznanie estetyczne, związane z performansem traktowanym jako reprezentacja przeszłości, w spontanicznym doświadczeniu „przeniesie się” na przeszłość jako taką (na historyczny *lud*, na historycznego *chłopa*), w ten właśnie sposób ją konstruując, nadając jej postać upragnionego ideału.

¹⁹ E.M. Bruner, *Przeżycie i jego ekspresje...*, s. 34.

W takiej sytuacji występ zespołu folklorystycznego może wytwarzać obraz przeszłości pozbawiony biedy, głodu, konfliktów bądź w ogóle egzystencjalnych dramatów. Doświadczana w ten sposób przeszłość (czyli przeszłość kreowana w spontanicznym doświadczeniu na podstawie magiczno-mitycznej projekcji teraźniejszego zjawiska bądź towarzyszących mu konotacji na nieistniejący już świat) przestaje być „obcym krajem”²⁰, a zaczyna być poufnie znaną, idealną rzeczywistością stającą się obiektem tęsknoty i pożądania. Estetyka znosi zatem problem hermeneutyczny. Dzięki doznaniu sensualnemu i zarazem estetycznemu nie trzeba żmudnie rekonstruować *obcej* z definicji przeszłości. W doznaniu sensualno-estetycznym przeszłość dostępna jest bezpośrednio tu i teraz: jest jasna, oczywista, namacalna. Nie ma w niej żadnych niekonsekwencji, nieścisłości czy sprzeczności – podobnie jak w Barthes’owskim porządku mitu, gdzie rzeczy znaczą same przez się, albowiem „przykryła”, „pochłoneła” czy „skradła” je upraszczająca konotacja.

Transfer emocji, który ma moc kreowania obrazów przeszłości, zapewniany jest właśnie przez konotację, która z uwagi na swój konstrukcyjny (światotwórczy) potencjał przez R. Barthes’a nazwana została *mitem*. Konotacja to aksjologicznie nacechowane znaczenie towarzyszące²¹, obraz towarzyszący, który w spontanicznym doświadczeniu synkretycznie przenika się ze znakiem, a nawet go „pochłania”, „pożera”, „kradnie”. W rozumieniu R. Barthes’a myślenie mityczne odznacza się władzą treści konotacyjnych (niezobiektywizowanych skojarzeń wartościujących) nad zjawiskami. Niezauważalna konotacja potrafi bowiem spłynąć ze znakiem bądź zjawiskiem, któremu towarzyszy²², może się z nim połączyć w istnie magiczną jedność, podobnie jak w spontanicznym przeżyciu zlewa się Saussure’owski element oznaczający z oznaczanym (*signifiant* z *signifié*) czy słowo z przedmiotem, dopóki człowiek abstrahujący od swych doznań nie odróżni jednego od drugiego. R. Barthes uważa niewidoczną konotację za postać mitu z uwagi na jej zdolność tworzenia przejrzystego, łatwo czytelnego, oczywistego świata²³.

W ten sposób łatwo może się zdarzyć, że w trakcie folklorystycznego performansu „wprojektujemy” na nosicieli folkloru historycznego własny patriotyzm bądź patriotyzm demonstrowany na festiwalu; przypiszemy historycznym chłopom intencję utrzymywania kultury narodowej, i to nawet takim, którzy żyli w czasach sprzed upowszechnienia się nacjonalizmów w dzisiejszym tego słowa znaczeniu²⁴. Innym efektem utożsamienia folklorystycznego performansu z przeszłością w spontanicznym doznaniu może być utrata – bądź niemożność pozyskania – świadomości czasowego, przestrzennego, społecznego, językowego, muzykologicznego czy choreologicznego zróżnicowania folkloru historycznego.

²⁰ C. Geertz, *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, tłum. Z. Pucek, Kraków 2003, s. 154; zob. D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge 2005.

²¹ J. Bartmiński, *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*, Lublin 2007, s. 69.

²² R. Barthes, *Mitologie...*, s. 243.

²³ *Ibidem*, s. 252–264.

²⁴ Zob. E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 2009; B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków 1997.

W grach społecznych i rytualnych często nie da się odróżnić tego, co jest *udawane*, od tego, co jest *naprawdę*, zwłaszcza że sami aktorzy nieświadomie przekraczają ową granicę raz w tę, a raz w tamtą stronę²⁵. Początkowe udawanie emocji może się zresztą szybko zamieniać w autentyczne stany emocjonalne, co antycypuje Blaise Pascal:

Chcesz iść ku wierze, a nie znasz drogi; chcesz się uleczyć z niedowiarstwa i żądasz leku; dowiaduj się u tych, którzy byli spętani jak ty, a którzy teraz zakładają się o wszystko, co mają (...). Naśladuj sposób, od którego oni zaczęli: to znaczy czyniąc wszystko tak, jak gdyby wierzyli, biorąc wodę święconą, słuchając mszy itd. W naturalnej drodze doprowadzi cię to do wiary i ogłupi cię²⁶.

Mówiąc inaczej: aksjologicznie umotywowane, mimetyczne (naśladowujące) udawanie zaangażowania – robienie tego samego, co robią wszyscy inni lub ktoś, kogo lubimy – w sprzyjających okolicznościach może się przekształcić w rzeczywiste zaangażowanie. *Mimesis* w postaci formalnego naśladowania działań innego w pewnych okolicznościach może spowodować taki rodzaj tożsamości wzoru i jego odtworzenia, że różnica między jednym a drugim zacznie się zacierać bądź zniknie zupełnie. Wówczas wszelkie działania obserwujących się wzajemnie ludzi są zarówno wzorami, jak i ich naśladowanymi odtworzeniami. Co najważniejsze, wykonawca na scenie (śpiewak, tancerz) spływa tu ze swym wyobrażonym przodkiem, z którym utożsamia się poprzez ruchy ciała, widz spływa zaś z wykonawcą, z odgrywaną przez niego postacią z przeszłości – i wreszcie – z przeszłością jako taką.

Jak podaje Richard Schechner, stany emocjonalne i ruchy oraz wyrazy ciała dążą do odpowiedniości (korespondencji, homologii), w związku z czym czysto mechaniczne powtarzanie określonych gestów i wyrazów może się przekładać na odpowiednie stany emocjonalne aktorów – i na odwrot. Dlatego też „dobre teatralne aktorstwo wyzwala i w wykonawcach, i w widzach wysoki poziom współuczestniczącego pobudzenia”²⁷. Można to uznać za podstawę kolektywnego „zarażania się” emocjami²⁸, które – jak pokazałem wyżej – stanowią podstawę swoistej *epidemii przedstawień*, jeśli by posłużyć się terminem Dana Sperbera. W takiej sytuacji bowiem nastroje (stany emocjonalne) mogą się przenosić z jednej osoby na drugą, niczym wirus, dzięki współuczestnictwu w podobnym spektaklu-rytuale, potrafiącym

²⁵ J. Huizinga, *Homo ludens*, tłum. J. Vácha, Praha 2000, s. 37–41; zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000; V.W. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005.

²⁶ B. Pascal, *Myśli*, tłum. T. Boy-Zeleński, Warszawa 1968, s. 203–204 (za: P. Bourdieu, *Zmysł praktyczny*, tłum. M. Falski, Kraków 2008, s. 67). Odczytując ów cytat z perspektywy dzisiejszej, należałoby poszerzyć pojęcie *wiary* na wszelkie kolektywnie uwarunkowane wyobrażenia i towarzyszące im emocje. Nie musi przecież chodzić tylko o wiarę, której przedmiotem jest Bóg chrześcijan. Może chodzić równie dobrze o kolektywnie podzielane – i legitymizowane w rytualnych działaniach – wyobrażenia i towarzyszące im emocje związane z *ludem, narodem, nauką, ustrojem politycznym, ateizmem, gospodarką rynkową* itp.

²⁷ R. Schechner, *Wymiary performansu* [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, tłum. E. Klekot, A. Szurek, Kraków 2011, s. 369.

²⁸ Zob. G. Le Bon, *Psychologia tłumu...*, s. 108.

zaangażować emocjonalnie swych uczestników we wspólnie podejmowane praktyki. W przypadku folklorystycznego performansu epidemii emocji towarzyszy bowiem w mniejszym lub większym stopniu wzajemne zarażanie się określoną wykładnią czy obrazem przeszłości, skrojonym oczywiście na miarę aktualnych zapotrzebowań politycznych i społecznych, zapotrzebowań panujących w miejscu i czasie odbywającego się spektaklu.

Jeśli zatem ktoś w kolektywnie podejmowanym spektaklu dostrzega przejaw teatralizacji, to tylko wtedy, kiedy spektakl – z różnych przyczyn – staje się mało sugestywny, gdy na przykład aktorzy bardziej udają odgrywane przez siebie postacie, aniżeli faktycznie się z nimi utożsamiają; gdy widzowie dostrzegają różnice między reprezentującym a reprezentowanym, które w idealnym przypadku powinny zniknąć bądź też rozmywać się w niejednoznaczności. Rozpoznanie teatralizacji to zatem efekt spektaklu, którego uczestnicy nie identyfikują się z odgrywanymi postaciami, nie „zanurzają” się w swych rolach, nie utożsamiają się z odtwarzanymi w ten sposób światami przedstawionymi. W takiej sytuacji performerzy czy widzowie spektaklu z różnych przyczyn udają tylko, że nie udają, jak powiedziałaby Slavoj Žižek, dystansując się przez odtwarzanie „przeszłości” od *konsumenckiej* czy *pozbawionej wartości narodowych* współczesności, której jednak za żadne skarby by się nie wyrzekli – i bardzo dobrze o tym wiedzą²⁹.

Pytanie, co jest „autentyczną” reprezentacją historycznego folkloru, a co nią nie jest, zastąpiono tu pytaniem, w jakiej sytuacji współczesna reprezentacja tekstu folkloru historycznego (który funkcjonował w określonej społeczności i sytuacji historyczno-kulturowej) jawi się jako jego wierne odbicie bądź jako on sam. Uwagę skierowano tu zatem na kwestię, w jakich warunkach tekst współczesnego folkloryzmu odczytywany jest jako tekst folkloru historycznego? Podjęta tu próba odpowiedzi prowadzi do następującej konkluzji: istnieje stały konflikt między dwoma różnymi kryteriami określania miary autentyzmu performansu folklorystycznego, których nie da się ze sobą pogodzić. Z jednej strony funkcję takiego kryterium odgrywają czysto formalne podobieństwa między reprezentującym (folklorystycznym performansem) a reprezentowanym (folklorem historycznym określonego miejsca, czasu i zbiorowości ludzkiej). Problem w tym, że z formalnymi podobieństwami nie muszą iść w parze podobieństwa sytuacji wykonawczych, nie wspominając nawet o podobieństwach sytuacji historyczno-kulturowych i związanych z nimi nawyków i strategii percepcyjno-interpretacyjnych, światopoglądów, *lebensweltów* (światów przeżywanych)³⁰. Mimo to pewne percepcyjne podobieństwa mogą się tu pojawiać, jeśliby uznać zdolność do doznania estetycznego i percepcji magiczno-mitycznej za w miarę uniwersalną cechę człowieka, za element *conditio humana*.

Stąd wynikałoby drugie – sprzeczne z pierwszym – kryterium autentyczności, opierające się na samym sposobie odczytania performansu, gdzie

²⁹ Zob. M. Rauszer, *Czy Hitler jest hardcorem? E-folklor jako komentarz*, „Kultura Popularna” 2012, nr 3 (33), s. 74–83.

³⁰ Zob. W.J. Burszta, *Od folkloru lokalnego do postfolkloryzmu „narodowego”*, [w:] *Od mowy magicznej do szumów popkultury*, red. W.J. Burszta, Warszawa 2009, s. 68.

ideałem (autentyzmem *par excellence*) byłoby doświadczenie go jako *continuum* rozciągającego się między „dawnością” a teraźniejszością. Autentyzm polegałby tu na zapomnieniu wszelkich dyskontynuacji – na ich doświadczeniowym „zniknięciu”. Miarą autentyzmu drugiego typu byłby stopień nierozróżnialności reprezentującego (performansu) i nieistniejącego już reprezentowanego (folkloru historycznego, bo tylko taki jest najczęściej jako „folklor” rozpoznawany i odtwarzany) w spontanicznej percepcji uczestnika zdarzenia. W tym rozumieniu miara autentyzmu zależna byłaby od tego, na ile folklorystyczny performans potrafi u zaangażowanych w niego osób wywołać iluzję powrotu do przeszłości, korzeni itd. Według tegoż kryterium najbardziej autentyczny byłby performans, którego stylizacja tak podporządkowana jest aktualnej estetycznej wrażliwości uczestnika (m.in. aktualnie obowiązującym kryteriom *dawności* czy *chłopskości*), że pozwala mu w jego doświadczeniu – mówiąc po eliadowsku – powrócić do czasów początku.